



Kire – ‚Reine Gewalt‘ im japanischen Film

Das japanische Prinzip des Schnittkontinuums (*kire-tsuzuki*) als Horizont für eine Theorie der filmischen Ästhetik¹

Simon Frisch, Weimar

Eine Ästhetik der Loslösung

In dem Film *Ōdishon* (1999) von Takashi Miike gibt es eine Szene, in der eine schöne junge Frau (Eihi Shiina) einen Mann (Ryō Ishibashi) mit Akkupunkturnadeln quält und ihm dann mit einem Sägedraht den Fuß absägt.² Die Szene ist so inszeniert, dass die Darstellung der Gewalt weitgehend von der Darstellung von Affekten und moralischen Bewertungen losgelöst ist. Die Gewalt wird dabei aber gerade nicht zum Verschwinden gebracht sondern sie kommt in gesteigerter Weise zum Vorschein. In der westlichen Filmkritik wurde die Szene als besonders drastisch und explizit und als verstörend empfunden. Die Verstörung findet möglicherweise ihren Grund in der starken Stilisierung in der Inszenierung, die sich mit einem lakonischen Grundton verbindet, in dem die Vorgänge gezeigt werden. In der *mise en scène* tragen das gewählt stilisierte Krankenschwesternkostüm der Frau, ihre feinen Werkzeuge – Nadeln, Spritze und Sägedraht – und ihr von Sorgfalt und Konzentration geprägtes Vorgehen zur drastischen Wirkung der Szene bei. Die Montage löst das Gesche-

¹ Der vorliegende Text ist hervorgegangen aus der Tagung „*Shintai/Soma. Körperinszenierungen im japanischen Film*“, die am 25./26. Juli 2013 an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main stattfand, organisiert von Kayo Adachi-Rabe und Andreas Becker. Hier abgedruckt ist eine überarbeitete Version des Textes, der zuerst unter dem Titel *Kire – die japanische Ästhetik des Schnitts und der Film* im Tagungsband erschienen ist (vgl. Frisch 2016). Ich danke dem Böhner-Verlag für die Erlaubnis, den Text für diese Ausgabe von *Rabbit Eye* verwenden zu dürfen. Daß die Thematik der vorliegenden *Rabbit Eye*-Ausgabe stark inspiriert ist von der Frankfurter Tagung und von intensiven Gesprächen, die seither unter den Teilnehmern der Tagung geführt wurden und werden, soll die Doppelpublikation zum Ausdruck bringen.

² Die Handlung tut hier nichts zur Sache, denn tatsächlich geht es mir um die Inszenierung und die Ästhetik dieser Szene, vor allem auch, weil ich glaube, dass auch im Film in dieser Szene die Narration in den Hintergrund tritt. Diese These sehe ich bestärkt durch den Umstand, dass der Film für diese Szene berühmt, vielleicht auch berüchtigt, geworden ist, ohne dass der Handlungskontext zu der Szene kolportiert wird. Die Szene wird, so die These des ganzen Textes, auf eigentümliche Weise von ihren narrativen Handlungskontexten freigestellt und gewinnt eine spezifische ästhetische Autonomie, die wesentlich zu ihrer Wirkung – und damit auch ihrer Bewertung in der Rezeption – beiträgt.

hen in eine Vielfalt von Ansichten auf, in der sich ein Spiel von Nähe und Distanz durch unterschiedliche Perspektiven und Ansichten ergibt, das einen eigenen Rhythmus und eine eigene Raumbewegung erzeugt, die abgelöst von den Handlungen der Figuren zu sein scheinen: bildparallel, nah am Geschehen, schräg von oben aus einer Ecke des Zimmers und einmal sogar von der Terrasse durch die Glastür ins Zimmer.

Auf merkwürdige Weise scheint den Vorgängen eine über sie hinausweisende Bedeutung entzogen zu sein. Sie sind von Kontexten und Perspektiven gelöst, aus denen sich eine Deutung, eine Einordnung und eine moralische Bewertung ableiten ließe. Ihnen fehlt ein übergeordneter Sinn, eine *Moral von der Geschichte*. Angesichts solcher Loslösungen kann man auch von der Inszenierung einer ‚reinen Gewalt‘ sprechen, eine Gewalt ohne Sinn, die mit großer Sorgfalt inszeniert wird. Das ist es wahrscheinlich, was unsere westliche Seherfahrung verstört.

Das Prinzip einer von Kontexten gelösten Darstellungsweise hat in japanischen Kunstformen eine lange Tradition. In seinem Buch *Zen-Kunst* zitiert der Kunstwissenschaftler und Orientalist Hugo Munsterberg eine Stelle von Aldous Huxley über ein japanisches Tuschebild aus dem 17. Jahrhundert:

Es stellt einen Würgevogel dar, der auf dem äußersten Ende eines kahlen Zweiges sitzt, ‚ganz zwecklos‘ wartend, aber im Zustand höchster Spannung. Darunter, darüber und ringsum ist nichts. Der Vogel kommt aus dem Leeren hervor, aus jener ewigen Namenlosigkeit und Formlosigkeit, die doch gerade die eigentliche Substanz des mannigfaltigen, konkreten und vergänglichen Weltalls ist. Dieser Dornendreher auf seinem kahlen Zweig ist ein Vetter ersten Grades der winterlichen Drossel in Hardys wohlbekanntem Gedicht. Aber während die viktorianische Drossel darauf aus ist, uns irgendeine Art von Lektion zu erteilen, ist es der fernöstliche Dornendreher zufrieden, einfach nur zu existieren, intensiv und absolut dazusein. (Munsterberg 1978: 79f.)³

Huxley betont das Fehlen einer „Lektion“, und sein Hinweis auf die Zwecklosigkeit in Verbindung mit „höchster Spannung“ ist bedeutsam. In ihrem Weltbezug unterscheidet sich die ostasiatische ganz wesentlich von der abendländischen Ästhetik durch eine spezifische Losgelöstheit von Zwecken und Kontexten, und sie gewinnt ihre Spannung zumeist nicht in Hinsicht auf Narration von Zielen oder Absichten. Die Bestandteile der Welten in asiatischen Kunstformen – und damit auch Filmen – sind auf sonderbare Weise von ihren natürlichen Beziehungen gelöst und in neue Beziehungen gestellt. Ich möchte diese beson-

³ Genaugenommen zitiert Munsterberg hier Aldous Huxley (Huxley 2001: 130). Bei Huxley allerdings fehlt der explizite Zen-Kontext, weshalb ich hier die Munsterberg-Stelle als Quelle behalte, wo ich auch auf das Zitat gestoßen bin. Huxley spielt auf Thomas Hardys Gedicht *The Darkling Thrush* an, aus dem Jahre 1900. Huxleys Beschreibung des Würgevogels verweist auf eine Tuschezeichnung „Kobokumeikakuzu“ (Würger) aus dem 17. Jahrhundert von Musashi Miyamoto, dem legendären Schwertkämpfer, der unter dem Namen Niten malte. Das Bild, auf das sich der Text bezieht, findet sich nicht in Munsterbergs Buch, stattdessen ist dort ein Kormoran von Niten abgebildet. Der „Würger“ ist aber online zu finden, zum Beispiel <http://www.musashi-miyamoto.com/musashi-the-artist.html>.

dere Ästhetik hier mit Hilfe des Prinzips des *kire* – oder besser: *kire-tsuzuki* – erläutern, wie es Ryōsuke Ōhashi in seinem Buch *Kire. Das Schöne in Japan* (1994) entwickelt hat.⁴

Kire

Das japanische Wort *kire* bedeutet als Prädikat *kiru schneiden* oder *abschneiden*, als Substantivierung bedeutet es auch *Ab-Schnitt* in der Bedeutung von *Stück, Scheibe*. *Kire* bezeichnet also den *Ausschnitt* oder *Zuschnitt*.⁵ Ōhashi beschreibt *kire* als künstlerisches Verfahren, das auf ein Lossagen oder Lösen von Abhängigkeiten beziehungsweise Bindungen abzielt (vgl. Ōhashi 1994: 59ff.). Ein solches Herauslösen einer Sache aus ihrer sie umgebenden Natur wird als Verlebendigung aufgefasst. Es geht darum, Dinge und Erscheinungen aus ihrem natürlichen räumlichen und zeitlichen Lebenszusammenhang zu lösen und dabei – durch die Art, wie das geschieht – in eigener Weise lebendig zu machen. Das heißt, die spezifische, eigene Lebendigkeit, Zeitlichkeit oder Natürlichkeit einer Sache zum Vorschein zu bringen. Das ist etwas anderes als Darstellung oder Nachahmung. *Kire* weist in ein ganz anderes ästhetisches Verfahren als die Paradigmen der traditionellen westlichen Ästhetik. Es geht nicht um Illusion, nicht darum, etwas *wie echt* oder *wie lebendig* wirken zu lassen, sondern es geht um eine eigene Lebendigkeit, die von der Beschaffenheit der natürlichen Lebendigkeit unabhängig ist – Pygmalions Galatea ist gerade nicht das Paradigma,⁶ auch haben wir es nicht zu tun mit den *Brettern, die die Welt bedeuten*, und schließlich sind die Bilder, die dabei entstehen, nicht Verweise auf abwesende oder unsichtbarer Welten, sondern vielmehr der Stein kommt in der Form der Galatea als Figur, das tatsächliche Brett auf der Bühne oder das Bild in seinen Elementen selbst kommt zum Vorschein – und eben nicht zur Darstellung im Sinne eines klassischen Darstellungsbegriffs. Anstatt des vermittelnden Charakters von Kunst, wie wir ihn im Westen eher kennen, könnte man hier von *Gegenwärtigung* statt von *Vergegenwärtigung* sprechen.⁷ Für die Gestaltung kann man von Stilisierung und Formalisierung statt Illusion sprechen. Das Schneiden bezieht sich daher nicht buchstäblich auf Schnitte, sondern auf eine spezifische Art und Weise der Stilisierung in der Gestaltung. Gestaltung, die wir als Kreativität, und daher tendenziell eher als schöp-

⁴ Das Buch ist 1994 erstmals im *DuMont-Verlag* erschienen (vgl. Ōhashi 1994), eine überarbeitete Neuauflage erschien 2014 bei Fink (vgl. Ōhashi 2014). Ich hatte Gelegenheit, mit Ryosuke Ōhashi über Film und *kire* zu sprechen. Das hat mir Mut gemacht, meine Thesen zum Film auszuformulieren. Interessanterweise geht Ōhashi selbst in seinem Buch auf den Film nicht ein.

⁵ Ich bin sehr dankbar für die Hinweise aus den Gesprächen mit den japanischen Teilnehmern auf der Tagung „*Shintai/Soma*“ in Frankfurt, aus denen sich eine zusätzliche, gründliche Einsicht in das Bedeutungsfeld des Wortes *kire* ergeben hat. *Kire* ist offenbar bis heute in Japan ein im Alltag sehr gebräuchliches Wort, das für eine ganze Reihe von Kontexten benutzt wird: ein Witz, ein Wein kann *kire* haben oder auch eine Bewegung eines Sportlers, ebenso können eine Frau, ein Mann oder ein Auto *kire* haben. Es scheint, dass *kire* hier etwas Ähnliches bezeichnet, was wir im Deutschen mit *scharf*, *Schärfe*, *Schnitt* oder *schnittig* übersetzen. Das ist insofern interessant, als diese Bedeutungen zum Verständnis des Prinzips *kire* im weiteren Gedankengang dieses Textes beitragen.

⁶ Zum Pygmalion-Mythos vgl. Stoichita 2011.

⁷ Diese Präzisierungen verdanke ich zahlreichen Gesprächen mit Rolf Elberfeld und Mathias Obert. Vergleiche dazu auch: Elberfeld 2004, Obert 2004 und Obert 2011.

ferische Tätigkeit zu verstehen gewohnt sind, ist nach dem Prinzip des *kire* zuallererst eine Frage des Zuschnitts, des Herausschneidens oder Abschneidens aus und von Zusammenhängen – also nicht so sehr ein Erschaffen, als eine Hervorbringung.

Da uns die Irritation über die Inszenierung in japanischen Filmen besonders auffällt, wenn sie mit drastischer, körperlicher Gewalt verbunden ist, bin ich von einem solchen Beispiel ausgegangen. Ich möchte im Folgenden in einer Reihe von Beispielen aus den traditionellen japanischen Künsten, die nicht alle mit der Inszenierung und Darstellung von Gewalt zu tun haben, das Prinzip des *kire* erläutern, um damit eine Horizontlinie für ein ästhetisches Verständnis der Szene aus *ÖDISHON* zu ziehen.

Nō-Theater

Was dem westlichen darstellenden Spiel entsprechen würde, findet in der Tradition des *Nō*-Theaters eine Entsprechung, in der sich eine spezifische Ästhetik der Darbietung (statt Darstellung) der Bewegung auf der Bühne beschreiben lässt. Über das Gehen des Schauspielers im *Nō*-Theater schreibt Ōhashi:

Beim Gehen auf der Bühne lässt der Schauspieler seine Schritte lautlos vorangleiten. Dieses langsame Schreiten beraubt das gewöhnliche Gehen, das dem Fluss der Zeit entspricht, seiner Realität. Doch genauer betrachtet erkennt man in der Art dieses Schreitens die äußerste Stilisierung des menschlichen Gehens. Während der Schauspieler die Zehen des Fußes anhebt, gleitet er mit dem ganzen Fuß voran. Jeder Schritt, sowohl des rechten wie des linken Fußes, wird mit dem Senken der Zehen abgeschlossen und somit angeschnitten. Mit diesem *kire* (Schnitt) beginnt aber zugleich der nächste Schritt, so daß das Voranschreiten fortgesetzt wird. Es ist also eine Kontinuität zu erkennen, die in sich ein *kire*, einen Schnitt birgt, da der eine Fuß nicht weiter vorangehen kann, bis nicht der andere seinen Schnitt gemacht hat (Ōhashi 1994: 14).

Die äußerste Stilisierung ist im *Nō*-Theater durchgängiges Prinzip. Bühne, Kostüm, Musik, Requisite und der gesamte Ablauf des Spiels sind angelegt als eine Kombinatorik von festen, seit Jahrhunderten überlieferten, stilisierten Bewegungsformen. Diese Formen heißen *kata*, was wörtlich auch *Gussform* und *Übung* heißt. Jede Bewegungsabfolge besteht aus solchen *kata* bzw. Übungseinheiten, die der Schauspieler in jahrelanger Übung von einem Meister erlernt (vgl. Imai 2004; Ōhashi 1994: 96f.).

Die Mimik im *Nō*-Theater ist ausdruckslos maskenhaft oder der Schauspieler trägt tatsächlich eine Maske. Dazu singen der Schauspieler oder der Chor, der mit auf der Bühne sitzt, die Dialoge. Die Bewegungen und die Mimik sind aber von Darstellung und Illustration der Handlung befreit, oder eben: *abgeschnitten*. Bewegungsformen, Text, Gesang, Mimik sind je voneinander getrennt und als Getrennte wieder zusammengefügt. Ebenso sei die Musik gestaltet, schreibt Ōhashi: „In der *Nō*-Musik gibt es keine Kontinuität von verschiedenen Tönen, die melodiös miteinander verbunden sind. Vielmehr ist jeder Ton eigenständig ‚abgeschnitten‘“ (Ōhashi 1994: 15). Alles ist in Eigenständigkeit miteinander verbunden. Ōhashi spricht daher von einem Schnitt-Kontinuum. Jeder Schnitt beendet und setzt

zugleich fort, bietet Anschluss. Dennoch ist diese Ästhetik keine Collage, in der Disparates zusammengebracht wird und jedes Element jeweils externe Kontexte semantisch und ästhetisch in das neue Gebilde einbringt. Die Elemente der Darstellung sind je so geschnitten, dass sie sozusagen mit ihren vorherigen Kontexten nicht mehr verbunden sind und ganz in der Präsenz der Aufführung oder Darbietung erscheinen. *Kire* schneidet die natürliche Umgebung und die natürlichen Bedingungen der Phänomene ab. Nichts bringt somit etwas anderes als sich selbst zum Vorschein. Die Vermittlungsbeziehungen, wie wir sie aus der abendländischen Kultur kennen, sind sozusagen umgekehrt: Nicht mit den Mitteln des Tanzes oder mit Hilfe der Maske entfaltet sich die Erzählung – die Erzählung bringt vielmehr den Tanz oder die Maske hervor: Die Erzählung führt den Tanz auf, die Figur führt die Maske vor und ebenso führt sie das Gewand, die Requisiten und die Bühne auf. Nichts wird etwas anderes, als das, was es gegenwärtig ist.

Deswegen also ist es präziser, von *Gegenwärtigung* statt von Vergegenwärtigung zu sprechen, da Vergegenwärtigung immer zu einer Transzendentalität tendiert, zu einem Bereich der Abwesenheit, aus dem heraus vergegenwärtigt wird. Die Darbietungen der ostasiatischen, insbesondere der japanischen Ästhetiken, zielen nicht so sehr auf solch eine Transzendentalität einer anderen Welt, die in die Gegenwart gebracht werden soll, sondern nur die gegenwärtige Welt existiert – und sie existiert im *Nō* nirgends anders als im Vollzug der Aufführung. Ich möchte das ein wenig radikalisieren, um die spezifische ästhetische Tendenz des *kire* zu verstehen. Alles in der Aufführung ist *gegenwärtig* und nicht vergegenwärtigt. Alles ist *präsent* und nicht repräsentiert – und das obwohl, oder gerade weil, die Stücke Fabeln enthalten, die oft alte Mythen erzählen. Das Schauspiel im *Nō*-Theater – so könnte man sagen – ist das Gegenteil von *method acting*, wie es Stanislawski und später Lee Strasberg entwickelt haben, bei dem es darum geht, Gefühle darzustellen und abzubilden, indem man sie aus vergangenen Erlebnissen in die Figur holt, um in einer Identifikation mit der Figur diese so real ähnlich wie möglich erscheinen zu lassen. Das *Nō*-Theater hat kein Schauspieler-Rollen-Problem im westlichen Sinne. Es kennt keine Identitätsdebatten. Es hat kein Problem mit Schein und Sein, in dem Sinne, ob und was der Schauspieler spielt, fühlt und erlebt (genau um dieses Problem geht es beim *method acting*).⁸ Es geht um Gestaltung, nicht um Nachbildung, und es geht um Lokalität, um Einheit von Darstellung und Dargestelltem in derselben Zeit und im selben Raum der Darstellung. Anstelle von Nachbildung der natürlichen Lebendigkeit der Wirklichkeit steht das Interesse der Bildung einer neuen Lebendigkeit, die am selben Ort, an dem sie stattfindet, entsteht und zum Vorschein kommt.

⁸ Das sogenannte *method acting* ist eine Schauspielmethode, bei dem es um Einfühlung in die und Verschmelzung mit der Rolle geht. Lee Strasberg hatte das *method acting* ausgehend von Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis Konzept des ‚Inneren Erlebens der Rolle‘ entwickelt und unterrichtete seit den 1940er Jahren im New Yorker *Actor's Studio* eine ganze Reihe von Schauspielern, die in den 1950er Jahren einen neuen Naturalismus im US-amerikanischen Spielfilm prägten. Vgl. Strasberg 2000 und Strasberg/Wermelskirch 1996.

Es ist hilfreich, hier auf den spirituellen Hintergrund des Zen zu verweisen. Denn es geht darum, die Vergänglichkeit in die Lebendigkeit zu integrieren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in dieselbe Zeit gebracht. In der Dramaturgie der Nō-Stücke werden dementsprechend auch alle Ebenen und Welten in gleicher Weise ineinander verbunden – oder eben *ineinander geschnitten*: Vergangenheit und Zukunft, Traumwelt und Wachwelt, Geisterwelt und Menschenwelt sind nicht einander ausschließende Ebenen, sondern eher Intensitätsgrade von Gegenwart. Für den Film *ÖDISHON* gilt das interessanterweise genauso: Vor- und Rückblenden, Zeitebenen und Träume, aber auch Erzählperspektiven, Kamerapositionen und Kadrierungen stehen nicht hierarchisiert nebeneinander. Sie bauen nicht so sehr aufeinander auf, sondern lösen einander ab, folgen einander und werden bis zum Schluss nicht in unterscheidbare Ebenen geordnet.⁹

***Ikebana*: Verlebendigung in Künstlichkeit**

Am Beispiel des *ikebana* wird das Prinzip des Schnitt-Kontinuums vielleicht noch deutlicher, da hier buchstäblich der Schnitt der Pflanze eine Rolle spielt. Die Wurzel, also die natürliche Lebensquelle der Blume, wird abgeschnitten, die Pflanze wird herausgeschnitten aus ihrer natürlichen Umgebung, in der sie wächst. Das Wort *ikebana* bedeutet nun interessanter Weise wörtlich *das Beleben der Blume*. Jedoch wird nicht das natürliche Leben der Blume ins Zimmer gebracht (auch hier kein Pygmalion). Ebenso wenig reiche es, so schreibt Ōhashi, Blumen abzuschneiden und in eine Vase zu stellen. Vielmehr handele es sich dabei um eine Kunst, „in der alles auf die Art des Schnittes ankommt. Eben dieses *kire*, das zu einer Kunst wie dem *ikebana* führt.“ (Ōhashi 1994: 68)

Dass alles auf den Schnitt ankomme, lesen wir auch oft in der Filmtheorie. Und tatsächlich lohnt es sich, diesem Gedanken ganz wörtlich zu folgen. Die natürliche Zeit der Blume wird durch den Schnitt beim *ikebana* nicht einfach zerstört, sondern es kommt in neuer Weise eine andere Zeitlichkeit der Blume zum Vorschein. Die Blume ist aus ihrer natürlichen Umgebung aus ihrem konkreten Dasein (*concrevere* – *zusammenwachsen*) und ihrer natürlichen Zeit geschnitten und sie erlangt – und bringt sie zugleich hervor – eine neue Konkretion im Blumengesteck. Der Gedanke ist für den Film sehr anregend. Die russische Filmtheorie macht sich ausführliche Gedanken, dass durch den Schnitt die Wirklichkeit in neuer Weise sichtbar wird oder gar eine neue Wirklichkeit zum Vorschein kommt (vgl. Ejchenbaum 2003, Eisenstein 2003 und 2006, Pudowkin 2003 und Tarkowskij 1985).

⁹ Wir finden solche Welten und Wirklichkeiten auch in den im Westen sehr erfolgreichen Romanen von Haruki Murakami. Natürlich kann die Psychoanalyse viel integrieren und in unterschiedliche Sinne sortieren. Aber anders gewendet kann man von der ostasiatischen Ästhetik viel über das westliche Denken lernen und dann der Psychoanalyse beim sinnvollen Sortieren zuschauen. Surreales, Absurdes und Groteskes wird symbolisch-topologisch bestimmten Sinn- und Bedeutungsbereichen zugeordnet. Signifikant ist dafür die Diskussion, die in Foren geführt wird, ob die Foltersequenz in *ÖDISHON* eine Traumszene darstellt. Vgl. hierzu zum Beispiel Thiele 2006: 291.

Hokusais Regenfrosch

Doch das Schneiden ist nicht immer ein buchstäbliches Schneiden mit der Schere. Der Schnitt des *kire* kann vielfältig erzeugt werden. Vom tatsächlichen Schnitt des *ikebana* weg wenden wir uns einer Buchillustration von Hokusai Katsushika (1760-1849) zu, die Ōhashi in so raffinierter wie irritierender Weise auf dem Frontispiz seines Buchs platziert hat. So findet sich eben dem Titel *Das Schöne in Japan* Hokusais Illustration zu einer Geschichte von Bakin Kyokutei (1767-1848): Darauf ist die Hexe Kumagimi zu sehen, wie sie gerade der schwangeren Dame Niigaki einen Embryo aus dem Leib schneidet. Ōhashi schreibt dazu im Buch:

Eine schöne schwangere Frau liegt auf dem Rücken mit entblößter, schneeweißer Brust; die alte Hexe Kumagimi steht mit einem Bein auf ihrem Bauch und schneidet sie mit dem Schwert von der Brust bis zum Bauch auf. Sie entreißt der Frau, die blutüberströmt mit dem Tode kämpft, den Embryo und hält ihn unter dem linken Arm. (Ōhashi 1994: 121)

Die Irritation, die das Bild als Eingangsbild für den Titel *Das Schöne in Japan* auslöst, ist eine ähnliche wie angesichts der Szene aus dem Film *ŌDISHON*. Ōhashi benennt die Aspekte, die in dieser Szene eine Rolle spielen: Erotik, Gewalt und Verbrechen. Die Darstellung der Gewalt in der Grafik ist drastisch. Auffällig ist dabei jedoch die sorgfältige Komposition und Gestaltung des Bildes, die ihre Entsprechung in der sorgfältigen *mise en scène* in *ŌDISHON* findet. Darin schon kommt ein *kire* zum Ausdruck: Die sorgfältige und hinwendungsvolle Ausgestaltung der Szene im Holzschnitt schneidet die affektiven Regungen von Begierde und Abscheu ab, die die Erotik und das Verbrechen der Szene erzeugen.

Ōhashi macht allerdings zusätzlich auf einen kleinen Regenfrosch aufmerksam, der sich links unten im Bild befindet. Dieser Frosch ist völlig unauffällig und er ist hinsichtlich der Komposition der Illustration der Geschichte bedeutungslos. Doch genau darin sieht Ōhashi seine Bedeutung für das Bild: „Gerade seine völlige Beziehungslosigkeit zum Bild, somit seine Sinnlosigkeit, ist der eigentliche Sinn des Frosches in diesem Bild.“ (Ōhashi 1994: 123) Mit uninteressierten Augen blickt der Frosch ungerührt auf die grausame Tat vor ihm. Und die fehlende Rührung ist das, worum es geht. Die Tatsache, dass der Frosch mit den Geschehnissen der Szene in keinerlei Beziehung steht, kehrt sich um und die Szene wird aus der Perspektive des Regenfroschs zu einem beziehungslosen Ereignis. Hier zeigt sich das *kire*: Der Geruch des Blutes, das Leiden der Frau, die Grausamkeit der Hexe, das schreckliche Schicksal des Kindes, all das hat für den Regenfrosch keine Bedeutung:

Indem Hokusai das stumme Schauen des kleinen Regenfrosches in der Ecke des Bildes malte, zeigt er eine Dimension, in der die Welt von Erotik und Verbrechen ihren Sinn verliert. Er sieht diese Welt von einem Ort aus, an dem er den Bereich von Erotik und Verbrechen durchstoßen hat. [...] Der kleine Regenfrosch, dessen Existenz völlig ‚abgeschnitten‘ ist von der Szene, die sich ihm darbietet, ändert den Sinn dieser Szene gänzlich. (Ōhashi 1994: 123)

Der Regenfrosch macht auf etwas aufmerksam: Er trennt das Geschehen von einem System der Bewertungen und Identifikationen. Er relativiert die Ansichten, Einstellungen und Bewertungen, die wir als Menschen zu dem Dargestellten herstellen. Und er macht darauf aufmerksam, *dass* wir es sind, die sie herstellen und dass sie nicht von den Geschehnissen her auf uns zukommen. Noch dazu macht er auf die ästhetische Perspektive aufmerksam, darauf, dass die Gewalttat Gegenstand einer Gestaltung ist. Ebenso nämlich wie sich dem Künstler bei der Arbeit die affektbezogene und die moralische Dimension der Szene entzieht, während er den Druckstock schnitzt und das Bild sorgfältig auf Papier druckt, entzieht sich auch dem Frosch die moralische Bewertung der Szene. Somit entzieht der teilnahmslose Blick des Frosches dem Bild seine moralische Dimension. Aber die Gewalt ist nicht aufgehoben oder sublimiert – die Gewalt kommt drastisch zum Vorschein in einer gewissermaßen gereinigten Form und somit in gewisser Hinsicht unvermittelt, da sie gelöst von Beziehungen, von Gründen oder Motiven ist, und damit ist sie gelöst von Kriterien, nach denen Beurteilungen vorgenommen werden können, wer gut oder böse ist, oder wer gerecht oder ungerecht handelt. Hier offenbart sich ein radikal integrativer Zug, der der asiatischen Ästhetik eigen ist: Es gibt keine semantischen Vorsortierungen, keine moralischen Bedingungen im Sinne von Geboten, kein schön oder hässlich, kein gut oder schlecht. Alles wird aufgenommen, und zwar unabhängig von Vorüberlegungen, unter welchen Bedingungen es Sinn und Bedeutung hätte, unabhängig also von Interessen oder Motiven, aus denen heraus Urteile und Bewertungen entstehen. Die Naturerscheinungen, das Dargestellte sind etwas anderes als die Lektionen, die Hardys viktorianische Drossel erteilen.

Ukiyo-e – Ausschnitt, Kadrierung, On und Off

Die Suche nach Schnitten und Ausschnitten zwischen den Sinnzusammenhängen, zwischen den Bedeutungen, scheint ein Charakteristikum der japanischen Kunst zu sein. In den Holzschnitten des *Ukiyo-e* ist der Aspekt des Zuschnitts oder Ausschnitts auch in der Komposition gut zu sehen. Viele der Blätter aus der Serie *100 Ansichten von Edo* von Utagawa (oder Andō) Hiroshige (1797-1858) etwa würden nach abendländischen Maßstäben der Bildgestaltung vielleicht eher als verunglückte Schnappschüsse gelten. Nun haben wir es aber auch hier mit Holzschnitten zu tun, deren Herstellungsverfahren langwierig und aufwändig ist, weshalb man davon ausgehen kann, dass die Komposition mit Bedacht angelegt worden ist. Holzschnitt ist ein Hochdruckverfahren. Die feinen Linien sind stehengelassene Stege, um die herum das Holz weggeschnitzt wurde. Der hohe handwerkliche Aufwand verlangt große Sorgfalt und Könnerschaft. Hohe Könnerschaft und Sorgfalt wenden wir in der abendländischen Tradition immer dann auf, wenn es darum geht, Bedeutendes ins Bild zu setzen: Heilige, Götter, große Herrscher oder außerordentlich wichtige Ereignisse. Von diesem Standpunkt her erscheint es irritierend, dass auf Hiroshiges Bildern sich nichts ereignet. Nehmen wir das Bild *Mond-Aussichtspunkt* (oder

auch *Mond über der Bucht*) von 1857 aus der Serie *100 Ansichten von Edo*.¹⁰ In der Bildmitte sind ein leerer Raum, das Meer und der Himmel zu sehen. An einem Rand sieht man den Schatten einer sich entfernenden Frau durch einen Wandschirm, am anderen Rand steht Teegesirr, Andeutungen von jemandem, der da sitzt, sind am Rand erkennbar. Das Ereignis, das hier stattfand – ein gemeinsames Mahl oder ein Stelldichein vielleicht – ist verpasst oder ausgelassen und ausgespart. Ins Bild gebracht ist ein Moment nach dem Ereignis. Solche Bilder stellen die Frage vielleicht nach der Ereignishaftigkeit, denn man könnte auch sagen, dass nach Ereignissen sich auch etwas ereignet, etwas anderes. Und die Frage ist, in welcher Weise ein Vorgang des Auseinandergegangenseins auch ein Ereignis ist.

Leere Bilder in diesem Sinne finden sich viele in der Serie *100 Ansichten von Edo*. Sie sind geprägt von extremen Vordergrund-Hintergrundbeziehungen oder extremen Anschnitten von Dingen, Körpern, Figuren, darunter etwa eine Baumkrone, die durch die Wahl des Bildausschnitts in gewisser Weise einen abgeschnittenen Baum zeigt, wie wir ihn im *ikebana* bereits angesprochen hatten:¹¹ Die Baumkrone hat keine Wurzel mehr, sie ist kein Baum mehr. Sie wird zur Bildstruktur, sie bringt aber auch die Baumkrone in der Bildlichkeit des Holzschnitts zu einer eigenständigen Existenz, die auf den Baum nicht mehr angewiesen ist. Das *kire* ist ein Abschneiden von Angewiesenheit. Der Holzschnitt ist vom konkreten Baum freier noch als das Ikebana. Aber das Ikebana sucht wie der Holzschnitt statt Abbildung etwas, was man vielleicht als Eigenbildlichkeit bezeichnen könnte, die man als spezifische und eigentümliche Natürlichkeit und Lebendigkeit begreifen muss.

Es geht, so könnte man sagen, um Ausschnitte aus dem Verlauf der Ereignisse, der nichts Besonderes herausstellt. Gerade die Ausschnittthaftigkeit erinnert auch an das *ikebana*. Von hier aus wird noch einmal deutlich, dass es beim *ikebana* nicht um die Auswahl der schönsten oder seltensten Blume geht oder um den schönsten Teil der Pflanze – denn diese würde dann für einen Schönheitsbegriff eintreten, sie würde das Kriterium der Schönheit verallgemeinern und transzendieren hin auf einen idealen Blumenschönheitswert und diesen illustrieren. Dies würde von der singulären, konkreten Pflanze wegführen. Aus diesem Grunde ist es beim *ikebana* wichtig, dass ‚irgendeine‘ Blume gewählt wird und dass sie ganz und gar ihre eigene Schönheit zum Vorschein bringt und nur diese. Ob das gelingt, hängt vom Schnitt ab.

Kadrierung und Ausschnitt

Der *Ausschnitt*, im Wortsinn, in Hiroshiges Bildern ist mit der Kadrierung im Film vergleichbar. Jedes Bild im Film ist, wie Bazin (2002) im Unterschied zur Malerei dargelegt hat, ein Ausschnitt aus einer Welt, die über den Bildrahmen (*cadre*/Kader) hinaus weitergeht

¹⁰ Eine Abbildung findet sich zum Beispiel in Uspenski 1997: 187.

¹¹ Ich beziehe mich auf das Bild *Der Pfauengarten in Kameio* von 1857 (vgl. Uspenski 1997: 79).

(*Off*). Jedes Filmbild macht also darauf aufmerksam, dass es einen Ausschnitt darstellt. Es gibt sich explizit als Ausschnitt zu erkennen und weist immer auf ein *Off* hin.¹² In ähnlicher Weise geben sich die angeführten Holzschnitte durch extreme Anschnitte der Figuren und Dinge, die immer auf Bereiche außerhalb hinweisen, als Ausschnitte zu erkennen.

Aber auch für das Nachdenken über die Filmmontage können solche Bilder hinsichtlich ihres vordergründig nebensächlichen Gehalts eine Rolle spielen: Eine belanglose Ansicht von irgendetwas, ein Bild, auf dem nichts geschieht und keine Figur des Films zu sehen ist, ein Bild, das nichts zeigt, außer sich selbst, können wir in zahllosen japanischen Filmen finden (zum Beispiel bei Ozu). Wir finden solche Bilder aber auch bei Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jim Jarmusch, Andrej Tarkowskij usw. Für den klassischen westlichen Film wurden solche Bilder aufgefasst als Zwischenbilder, die die Funktion haben, Übergänge zwischen Szenen zu schaffen. Interessanterweise heißen solche Aufnahmen auch *Schnittbilder*. Sie scheinen wie nach dem Prinzip des *kire* die Ereignisse des Films abzuschneiden – und fortzusetzen. Solche Schnittbilder funktionieren aber vielleicht ähnlich wie die sogenannten *Schnittsilben* im *Haiku*, die das jeweils letzte Bild einer Zeile betonen und zugleich abschneiden, die aber auch das nächste betonen und zum nächsten fortsetzen (vgl. Ōhashi 1994: 68). Allerdings lassen sich diese Schnittbilder nicht verallgemeinernd klassifizieren, und vor allem sind in japanischen Filmen oft kaum Unterschiede auszumachen zwischen Schnittbildern und anderen Ansichten.¹³

Figur und Hintergrund

In Figurendarstellungen im japanischen Holzschnitt sind die Figuren nicht immer angeschnitten, aber sie sind aus ihrer Umgebung herausgeschnitten. Ganz ähnlich wie beim *ikebana* das Lösen der Pflanze aus ihrer natürlichen Umgebung funktioniert, werden die Figuren aus den Hintergrundumgebungen gelöst. Sie sind nicht mehr Teil ihrer Umwelt, erscheinen ohne Hintergrundraum und werden damit in anderer Weise lebendig und teilhaftig in der Welt, in der sie als Bild zum Vorschein kommen. Wie die *cutouts* des ameri-

¹² André Bazin (2002) und Noël Burch (1979) sind die ersten die darauf grundlegend hingewiesen haben, dass das Filmbild immer zugleich verbirgt und offenbart. Vergleiche zum *Off* die grundlegende Untersuchung von Kayo Adachi-Rabe (2005).

¹³ Dem abendländischen Denken ist Gestaltung vor allem eine hierarchisierte Organisation, in der die Elemente sich einander dienend und stützend zu einem Ganzen verbinden. Entsprechend herrscht in der westlichen Filmästhetik ein Erwartungshorizont vor in Hinsicht auf eine zeitlich und räumlich kontinuierliche Abbildung eines Geschehens. Vor diesem Hintergrund hat Noël Burch (1979: 160ff.) die Montage-Bilder Ozus als *pillow-shots* bezeichnet, also als ‚Kissen‘, die die anderen Bilder tragen. Burch entwickelte diesen Begriff am Beispiel von Ozus Filmen aus den 1930er Jahren, insbesondere TŌKYŌ NO ONNA (1933). Edward Branigan schreibt über Ozus Montageverfahren, sie dienten dazu, „nicht, um reibungslose Anschlüsse zu erzielen, sondern um einen Stil zu kreieren, der die Strukturen offenlegt, auf denen die Erzählung beruht“ (Branigan 2007: 50). Westliche Filmtheoretiker haben Ozus Montageästhetik oft in Analogie zur brechtschen Verfremdungstechnik verstanden und beschreiben sie als Spiel mit Erwartungen oder als Bruch der Illusion. (vgl. etwa Thompson 1995, Bordwell 1988 und Richie 1974). Auch Deleuze diskutiert das Problem solcher unverbundenen Bilder bei Ozu (1997b: 30f.). Eine solche Lesart ist aber nicht notwendig universell, sondern sie steht in einer abendländischen aufklärerisch-didaktischen Tradition. *Kire* aber hat mit Aufklärung und Erziehung, auch etwa im Sinne der westlichen Ästhetiken der Moderne, zunächst nichts zu tun.

kanischen Malers Alex Katz stehen sie nicht mehr auf einem dargestellten Boden, in einer gemalten Umgebung, sondern verbinden sich mit der Umgebung des Bildobjekts.

Zen-Garten: Ästhetik der Wandlung

Am Beispiel des Trockengartens im *Ryōanji*-Tempel in Kyōto vertieft Ōhashi den Aspekt des Schnitt-Kontinuums (*kire-tsuzuki*). Bereits die Mauer, die den Garten einfasst, spielt eine besondere Rolle, denn sie schneidet den Gartenbereich aus der natürlichen Umgebung und verbindet ihn zugleich wieder mit dieser, denn sie ist hinter der Mauer noch sichtbar. Die Bäume der Umgebung sind zu sehen, auch der Himmel.¹⁴ Der Trockengarten im *Ryōanji* blendet die Umgebung nicht aus, wie es etwa ein geschlossener Innenraum tun würde. Er ist als herausgeschnittenes Stück in der Umgebung wahrnehmbar. Innerhalb der Mauern ist alles in hohem Maße stilisiert. Vor allem findet sich dort eine anorganische Materialität des Trockenens. Ōhashi schreibt:

Die Steingruppen vergegenwärtigen, während sie unorganisch bleiben, die ‚Wieheit‘ des organischen Lebens; denn die Steingruppen und auch die einzelnen Steine bilden jeweils für sich eine vollständige, kleine Welt. Dennoch stehen sie jeweils in Beziehung zum Anderen, sind mit ihm eng verbunden. Würde nur ein einziger der 15 Steine verrückt, so wirkte sich das auf alle anderen und sogar auf die Mauer aus. In der Welt des Lebendigen steht alles in einer derartigen Verbindung. Ein lebendiger Körper ist als individueller Körper eigenständig und leistet jeder Macht, die ihn zerstören will, Widerstand. Jedoch kann auf der anderen Seite ein einzelner, lebendiger Körper nicht alleine für sich existieren, er wird in eine Gattung, d. h. Gemeinschaft geboren und existiert in Beziehung zu anderen Gattungen. Es besteht ein *kire-tsuzuki* („Schnitt-Kontinuum“) zwischen Einzelwesen und Ganzem. Von dieser Struktur aus betrachtet sind die Einzelsteine lebendig in ihrer ‚Wieheit‘. (Ōhashi 1994: 71f.)

Die Anordnung der Steine ist noch dazu so ausgeklügelt, dass man niemals alle Steine gleichzeitig sehen kann. Wie sich der Sinn eines *kōan* einem übergeordneten und ordnenden Sinn entzieht, entzieht sich dieser Garten dem überblickenden Blick und dem abschließenden Urteil. Es gibt keine gültige Ansicht. Der Betrachter wird sich durch die Unvollständigkeit des Überblicks bewusst, dass er je eine Position im Gefüge einnimmt. Alle Verhältnisse und gewonnenen Einsichten verwandeln sich je wieder, wenn man eine andere Stelle des Gartens anschaut. Wenn man in einer Steingruppe Nähe und Größenverhältnisse erkannt hat, in der die Steine beieinander liegen, erkennt man in einer anderen, dass einige Steine zum Teil eingegraben sind. Sie sind also in ihrer tatsächlichen Größe gar nicht sichtbar und entziehen sich damit einem Größenvergleich. Die Größenverhältnisse verlagern sich dann hin zu Tiefenverhältnissen. Das gleiche geschieht in Bezug auf Gruppierungen. Je nachdem, wie man die Lagen und die Abstände der Steine beurteilt, stellt man

¹⁴ Das ist anders bei Tempeln und Heiligtümern, die als Innenräume funktionieren, wie Kirchen zum Beispiel, bei denen die Verbindung mit der Außenwelt gänzlich abgeschnitten wird und ein vollständig neuer und eigener Raum im Inneren entsteht, der etwa – wie in den Kirchen der Romanik und der Gotik – auf ein künftiges Jerusalem verweist, das eben gar nicht von dieser Welt ist und daher folglich der Raum nicht einmal durchsichtige Fenster verträgt.

Gruppen und Bereiche im Garten her, die sich aber jeweils immer wieder auflösen, je nachdem, wie man die Näheverhältnisse bestimmt, die zu Gruppierungen führen. Durch eine solche ständige Reversibilität schaut man irgendwann sich selbst beim Messen, Kategorisieren und Urteilen zu und man merkt, wie man aus einer uninteressierten Welt Anschauung, Sinn und Bedeutung herstellt. Da keine Annahme und keine Einsicht Bestand hat, und sie zugleich im Moment jeweils volle Gültigkeit hat, findet eine Entleerung statt, die jedoch nicht in einem Skeptizismus endet. Der Garten weist in seiner Ästhetik der Verwandlung und der Reversibilität eine filmische Ästhetik auf. Im Film nämlich kann man ähnliche Vorgänge finden, denn dieser ist prinzipiell reversibel darin, dass er jederzeit alles Gezeigte durch Hinzufügung von neuen Elementen wenden und verwandeln kann.¹⁵

Ich möchte nun die gesammelten Aspekte auf filmische Beispiele übertragen, um schließlich zu unserem Ausgangsbeispiel zurückzukehren.

Kire im Film: Schnitt, Ausschnitt, Schnittbilder: RASHŌMON und Nō-Theater

Das Gehen des Waldarbeiters (Takashi Shimura) in dem Film RASHŌMON von Akira Kurosawa (1950) ist aus 16 Einstellungen geschnitten, die sein Gehen zu einer eigenen, filmischen Kontinuität zusammenfügen. Der Gang des Waldarbeiters durch den Wald ist hier ganz wörtlich *aufgelöst*. Hier geht nicht jemand bestimmtes mit einem bestimmten Ziel durch einen bestimmten Wald. Hier ist auch nicht das Durch-den-Wald-Gehen dargestellt *wie* in der Wirklichkeit. Das Durch-den-Wald-Gehen als filmischer Vorgang selbst kommt zur Darstellung – wie im Nō-Theater das Gehen auf der Bühne. Allerdings geschieht die Stilisierung hier nicht durch die Bewegungen des Schauspielers, sondern mithilfe der filmischen Mittel Kadrierung, Kamerabewegung und Schnitt. Wir sehen 16 Kameraperspektiven mit unterschiedlichen Anschnitten, Verdeckungen, Kamerabewegungen und Lichteffekten. Die Sequenz erinnert auch an den Regenfrosch von Hokusai, da der Waldarbeiter aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt wird, die das Gehen des Waldarbeiters von individuellen Richtungen und Zielen trennen. Auch sind hier die extremen Ansichten und Vordergrund-Hintergrundbeziehungen von Hiroshige wiederzufinden. Gewissermaßen lässt sich sogar das Gestaltungsprinzip aus dem Zen-Garten wiederfinden, da es keine Überblicksdarstellung des gehenden Waldarbeiters gibt (etwa ein *establishing shot*, wie man ihn aus dem klassischen Hollywoodkino kennt). Der Waldarbeiter geht in verwirrender Vielfalt durch den Wald und gibt keinen Anhaltspunkt, was er darüber hinaus eigentlich macht. Alle Aufmerksamkeit legt der Film auf die Vielfältigkeit der filmischen Ansichten, die das Gehen durch den Wald alleine hervorbringen kann (es reflektiert sich hier zugleich

¹⁵ Insbesondere der sogenannte *mind-game-movie* führt das in jüngerer Zeit vor. Der *mind-game-movie* ist aber möglicherweise nur eine populär gewordene Spielform, in der die Reversibilität des Films als ‚unzuverlässiges Erzählen‘ zu einem intelligentistischen Unterhaltungsspiel der Verwirrung wird, in dem einem breiten Publikum die prinzipielle Instabilität und Verwandlungsfähigkeit der filmischen Diegese deutlich vorgeführt wird.

die narrative Struktur des Films, die in der Rezeption und Theorie so viel Aufmerksamkeit erhalten hat).¹⁶

Yasujiro Ozus TŌKYŌ MONOGATARI und *ikebana*

In Ozus Film TŌKYŌ MONOGATARI (1953) geht die Mutter Fumiko Hirayama (Kuniko Miyake) zu Beginn des Films in den Räumen ihres Hauses herum und richtet das Gästezimmer für die Schwiegereltern her. Der Zweck ihres Herumräumens ist aber in der Szene selbst nicht erkennbar. Anfangs gibt es eine Bewegungskontinuität, die Räume können miteinander verbunden werden, aber dann gibt es immer wieder Schnitte in die Bewegungsrichtung, und die räumliche Orientierung geht verloren. Auch als ihre beiden Kinder hinzukommen, kann man sich nicht orientieren. Es entsteht kein abgebildeter, kontinuierlicher Raum. Der Raum ist geschnitten und in neuer Weise zusammengesetzt, wie die Blumenarrangements beim *ikebana*: Die natürlichen Beziehungen des Raums sind abgeschnitten und die Wohnung kommt in neuer Natürlichkeit, einer filmischen nämlich, zur Ansicht. Zusammengesetzt ist die Szene aus Richtungen und Bewegungen, nicht mehr aus Raumanschlüssen, die eine Abbildung anstreben. Anstelle der Abbildung tritt der filmische Vorgang. Die Wechsel der Bewegungsrichtungen sind für die filmische Lebendigkeit viel entscheidender als eine nachvollziehbare Abbildung der Räume. Ozu ist die filmische Richtigkeit in der Gestaltung des Films wichtiger als Parameter des Abbildens.¹⁷

Schnittbilder oder die Frage der *pillow-shots*: *cutaways* in BANSHUN

Bevor wir zu ŌDISHON zurückkommen, wollen wir noch die Frage nach Schnittbild, *pillow-shot* und *cutaways* am Beispiel von Ozus Film BANSHUN von 1949 anreißen. Der Film beginnt mit drei Einstellungen des Bahnhofs Kita-Kamakura. Der Bahnhof wird allerdings von – zumindest nach abendländischen Sehgewohnheiten – völlig uncharakteristischen Ansichten her vorgestellt: eine Treppe, eine Zugampel, Gräser. Aber keine Menschen, kein Schalter, kein Zug – nichts ereignet sich, was narrativ den Bahnhof zu einem Schauplatz machen würde. Wir würden sagen, wir sehen seine Ränder. Die drei Ansichten des Bahnhofs erinnern aber an Hiroshiges *100 Ansichten von Edo* und auch daran, was bei Hokusai der Regenfrosch sieht. Nicht was am Bahnhof wesentlicher oder ‚bahnhofhafter‘ als etwas anderes wäre bekommen wir zu sehen. Der Film zeigt Elemente, die da eben sind, so wie

¹⁶ Kayo Adachi-Rabe hat in Gesprächen hierzu den Gedanken entwickelt, dass der Holzfäller in diesem Film als ein hokusaischer Regenfrosch angesehen werden kann. Er sei zugleich eine absolute Randfigur und überraschenderweise ein Schlüssel zur Lösung. In der Eröffnungsszene sieht Kayo Adachi-Rabe eine Beziehung zum *ikebana*, wie er hier anhand von Ozu erläutert wird: So sei das ganze Zeitkristall in RASHŌMON vielleicht ein dynamisches Blumenarrangement. Zu RASHŌMON vgl. auch Orth 2010.

¹⁷ Kristin Thompson beschreibt die Montage Ozus als Spiel mit „unseren gewohnten [sic!] Erwartungen bezüglich der Gestaltung des Raumes [...]“. So unterläuft er in BANSHUN (SPÄTER FRÜHLING, Japan 1949) wiederholt unsere Erwartungen bezüglich der Position der Figuren, indem er Richtlinien des *continuity editing* umkehrt“ (Thompson 1995: 50). Möglicherweise aber bezieht sich Ozus Montage gar nicht auf „unsere Erwartungen“, die ja in einer westlich-abendländischen Tradition stehen, und er „unterläuft“ somit diese viel weniger, als dass er seine Filme aus einer japanischen Ästhetiktradition heraus montiert und somit gerade kein Spiel mit Erwartungen treibt.

andere da sicherlich auch noch sind. Er zeigt vor allem das, was wir im Westen als nebensächlich, also unwesentlich, zufällig oder akzidentiell ansehen.

Der durch Gilles Deleuze (1997b: 31) berühmt gewordene *cutaway*, oder *pillow-shot*, auf die Vase in der Schlafzimmerszene gegen Ende des Films BANSUN funktioniert ganz ähnlich wie der Regenfrosch. Er schneidet die Beziehung zwischen Vater und Tochter ab, hin zu einem dritten Bild: Zu einer Vase, die ohne Bedeutung ist, in dem Sinne, dass sie keinen zwangsläufigen Sinn für die Erzählung ergibt: Von der Vase aus sind die Konflikte zwischen Vater und Tochter nicht von Bedeutung. Interessanterweise schließt an diese Szene eine Szene im Zen-Garten im *Ryōanji* an.

Ganz ähnlich funktionieren während der Teezeremonie zu Beginn des Films im Haus die Blicke aus der Ferne durch den langen Korridor, die immer wieder eine Distanz zu der Gruppe der Frauen schaffen, auch noch nachdem wir in die Gruppe längst eingeführt waren. Es entsteht in der Gestaltung der Szene gewissermaßen ein eigener Rhythmus von Nahverhältnissen, der eben nicht einer Logik der Abbildung und auch nicht notwendig den Figuren und den Ereignissen folgt. Interessanterweise entwickelt sich während des ganzen Films auch kein Interesse für den Ausgang der Geschichte oder für die Lösung von (irgend-)etwas. Hier sind Situationen aneinandergereiht, die jeweils aufeinander folgen oder auseinander hervorgehen, die mehr von der Eigenbewegung und der Verwandlung der Szenen als von einem narrativen Konflikt – Deleuze spricht immer von der Intrige – vorangetrieben werden. Interessant sind in BANSUN die ‚Schnittbilder‘, etwa aus der Umgebung des Hauses, die sich für Gräser und ähnliches interessieren, die also wieder von einer dem Regenfrosch ähnlichen Perspektive geprägt sind. Damit würde ich der *pillow-shot*-Hypothese widersprechen.¹⁸

ŌDISHON: Geschnittene Körper, geschnittene Welten

Erinnern wir uns nochmal an das *Nō*-Theater und das Schnittkontinuum beim Gehen des Holzfällers in RASHŌMON, an das *ikebana* und die abgeschnittenen natürlichen Beziehungen in den Räumen von TŌKŌ MONOGATARI und an Hokusais Regenfrosch und an die *cutaways* in BANSUN, an Hiroshiges Ausschnitte und an die bestimmten Winkel und Ansichten bei Ozu und Kurosawa, und erinnern wir uns an den Zen-Garten im *Ryōanji* in Kyōto und an die Reversibilität von Sinn und der Konstitution von Gegenständen – und kommen wir zurück zu der Szene aus ŌDISHON: *Point-of-View*-Blickwinkel werden immer wieder und sehr plötzlich durch distanzierende Perspektivwechsel unterschritten, welche den Vorgang aus einer abbildenden Natürlichkeit und auch aus einer Emotionalisierung schneiden. Wir würden vom Eindruck her von ‚lakonisch‘ sprechen oder ‚absurd‘. Tatsächlich scheint das *kire* viel Verwandtschaft mit dem zu haben, was in der westlichen Ästhetik das Absurde oder das Groteske genannt wird. In der europäischen Ästhetik sehen wir eine

¹⁸ Zum *pillow-shot* vgl. Fußnote 13.

Welt, die mimetisch an den Raum-Zeit-Kontinuitäten orientiert ist. Wir sehen Abbilder, die an Urbilder und an deren physikalischen Gesetzen orientiert sind. Vor allem aber sehen wir eine Geschichte, die einen Sinn der Welt offenbart, die eine narrative Linie zeichnet, die nicht nur an der Welt orientiert ist, sondern die auch selbst Orientierung in der dargestellten Welt bietet: räumliche, zeitliche und auch moralische Orientierung. Anstatt sie abzuschneiden sucht die abendländische Ästhetik die Verbindung zu den Gesetzen der Wirklichkeit, und zwar sowohl zu den physikalischen Gesetzen als auch zu den moralischen. Statt nebensächliche Alltäglichkeit zu zeigen, wählt die Erzählung daher bedeutende und bedeutungsvolle Ereignisse aus. In gewisser Weise ist so auch die Ästhetik, an die der westliche Film anknüpft, immer mit einem gewissen Grad an Transzendentalität verbunden. Die Formen und die ästhetischen Ereignisse dienen der Vermittlung von etwas. Sie stellen eine andere Welt dar – das Abbild einer Welt, wie sie woanders ist (das Paradigma der Abwesenheit in der Darstellung nach abendländischer Tradition) oder wie sie sein soll oder sein kann. Die Narration bringt eine solche Welt als vollständige in sich geschlossene hervor. Etienne Souriau (1951) hat diese Welt der Narration *Diegese* genannt. Es ist eine dargestellte Welt. Nicht die Bilder selbst, die Formen, die Gesten, die Farben und Klänge entfalten sich, sondern sie dienen der Darstellung, der Repräsentation, sie sind ihr untergeordnet. Nicht die Bilder kommen zum Vorschein, sondern die Ganzheit einer erzählten Welt.¹⁹ Geordnet sind sie, weil sie einer Ordnung gehorchen, nämlich der Ordnung der wirklichen Welt. Das Prinzip *keire* hingegen schneidet die Dinge von ihren ursprünglichen Zusammenwachsungen ab und bringt sie in neuer Weise zum Vorschein und damit tatsächlich neue Sichtweisen, ja neue Seinsweisen. Die Blumenarrangements, die Holzschnitte, der Steingarten gehen nie in einer anderen Ganzheit auf, sie lassen sich nicht übersetzen und sind keine Übersetzung. Ihre ‚Verlebendigung‘ bezieht sich vielmehr auf den konkreten Ort und den konkreten Moment, an dem sie sind. Ja mehr noch, sie stiften diesen Ort und diesen Moment als Ereignis. Für den Film hieße das, dass er allein das filmische Ereignis zur Aufführung bringt, in ihm finden dann alle Handlungen statt, und nirgends anders, auch also die Indexikalität der Aufnahme hätte seinen Ursprung und seinen Ort in der Aufnahme selbst.

Ästhetik der Transzendenz und der Immanenz, Umschlagpunkte und Reversibilität im Film

Die japanische Ästhetik des *keire* interessiert sich, ganz anders als das europäische Denken und Forschen, nicht so sehr für Ursprünge, Ursachen und Gründe, also nicht so sehr dafür, wo alles herkommt oder wo das alles hinführen soll. Sie hat wenig Interesse an Feststellungen und Systematisierungen, an übergeordneten oder unterordnenden Prinzipien, oder universellen Erkenntnissen und Einsichten in der Form, die wir in den europäischen Wissenschaftstraditionen kennen (Faust ist hier immer noch eine emblematische Figur,

¹⁹ Also die *Diegese*, die ja dadurch charakterisiert ist, dass sie niemals vollständig zu sehen ist, ja in ihrem größeren Teil nicht Gegenstand der Darstellung ist.

gerade weil er am Festhalten und Feststellen zweifelt und verzweifelt und zugleich danach strebt) – und zugleich interessiert sie sich in besonderer Weise eben doch genau für Ursprünge und übergeordnete Erkenntnisse und Prinzipien – aber das zu klären, ist hier nicht der Ort.²⁰ Die japanische Ästhetik interessiert sich – und das gilt in großen Teilen vor allem auch für die traditionelle chinesische Ästhetik und Kultur –, anstatt für das Ewige, Gültige und Bleibende, viel mehr für Veränderung, Unterschiedlichkeit und Verwandlung. Sie interessiert sich für die Beziehungen, für Umschlagpunkte, die Wendepunkte, wo Alles alles andere werden kann.²¹ Darin erscheint nun so etwas wie das Ewige, das Gültige, in dem Sinne einer ewigen Wandlung. Nicht aber in bestimmten Momenten, in denen Sinn, Lektion, *Moral von der Geschichte* entsteht oder Einsicht in übergeordnete Wahrheiten. Von hier aus kann man auch entwickeln, wie wenig der Film mit der Fotografie zu tun hat. Film ist multiperspektivisch und eben nicht zentralperspektivisch, weil er durch den Schnitt und durch Kadrierung Kontinuitäten unterbricht und diskontinuierlich zusammensetzt, weil er Räume und Zeiten abschneidet und in neuer, spezifischer Weise lebendig werden lässt und weil sich sein Bild ständig verändert.²² Film hält in gleichem Maße fest, in dem er verschwinden lässt, Film bringt eine Welt aus Perspektiven, in Ausschnitten und in Verwandlung hervor. Die japanische Ästhetik, die ostasiatische Ästhetik insgesamt in all ihrer Unterschiedlichkeit, hat einen gemeinsamen Grundzug darin, viele Perspektiven in einem Bild zu vereinigen und einen Vorgang aus unterschiedlichen Distanzen und aus unterschiedlichen Richtungen zu zeigen, alles nochmal, wieder und anders auftauchen zu lassen und in unendlich diskontinuierlichen Kontinuitäten zusammenzusetzen – aber eben gerade nicht in der Absicht, alles auf einen unendlichen, vom Bild zu transzendierenden Sinn zu transzendieren; nicht ein Prinzip, einen Sinn auszurichten oder ein Gesetz zu offenbaren, das die Welt durchwaltet, sondern die Welt in ihren Wechseln und Umschlagpunkten, vor allem bewegt und in Wandlung, zu zeigen: Die Wirklichkeit, der Traum, die Menschenwelt, die Dingwelt, die Geisterwelt verbinden sich in Diskontinuität. Und die Körper verbinden sich mit den Zwischenräumen. Der Körper ist immer wieder anders aufgefasst, immer wieder anders ganz und anders zerschnitten, immer wieder anders ausgeschnitten, angeschnitten oder zugeschnitten.

Es geht mir hier aber nicht darum, eine kulturelle Besonderheit Japans im japanischen Film zu markieren, sondern darum zu versuchen, ästhetische Konzepte und Prinzipien aus anderen Kontexten als der abendländischen Tradition für ästhetische Analysen fruchtbar

²⁰ Zum *kata* und zur Frage von Übung, Weg und Ziel siehe für unseren Zusammenhang Imai 2004.

²¹ Zur Ästhetik der Wandlung und zur Unterscheidung von asiatischen Denktraditionen im Unterschied zu abendländischen Konzeptionen von Ursprung, Original und Wesen vgl. Jullien 2010, Jullien 2012, Han 2007, Han 2011. Zur daoistischen Tradition eines Denkens in Beziehungen vgl. Granet 1985.

²² In diesem Kontext bekommt vielleicht auch Deleuzes Reflexion über die richtigen und die falschen Anschlüsse eine neue Relevanz (vgl. Deleuze 1997a: 48). Selbst im *continuity editing* ist der richtige Anschluss der Montage in einem gewissen Sinne ein falscher Anschluss, jedenfalls in dem Sinn, in dem *kire* eine diskontinuierliche Kontinuität hervorbringt.

zu machen, insbesondere für die Analyse filmischer Ästhetik. Was ich hier am Beispiel von *ŌDISHON* herausgearbeitet habe, lässt sich auch woanders finden, auch in Inszenierungen ohne das Sujet der Gewalt. Wir haben das in den Beispielen von Ozu Kurosawa gesehen. Wir können mit dem Prinzip des *kire* auch untersuchen, warum etwa Ōshimas Film *AI NO KORĪDA* (1976) nicht pornografisch ist, oder eben doch pornografisch, wir können die heftige Gewalt in den Filmen von Takeshi Kitano beschreiben – doch wir müssen und dürfen gar nicht bei japanischen Filmen stehen bleiben: Über eine Beobachtung des Prinzips des *kire* ist nachzuvollziehen, wie beispielsweise Jean-Luc Godards Filme arbeiten, oder Filme von Jim Jarmusch, von Aki Kaurismäki, Andreji Tarkowskij, Robert Bresson, Béla Tarr, Wim Wenders, oder Christian Petzold²³ oder bestimmte ästhetische Figurationen in französischen Kriminalfilmen der 1960er und 70er Jahre, aber auch im Musical oder im *film noir*. Es geht darum, vom Prinzip des *kire* her ästhetische Phänomene losgelöst von diegetischen, narrativen Anbindungen wahrnehmbar und beschreibbar zu machen – auch und besonders da, wo es nicht explizit den Schnitt betrifft.

Über den Autor

Simon Frisch, Dr. phil., Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte, Film-, Theater- und Literaturwissenschaft, Philosophie und Psychologie in Hildesheim und Barcelona. Promotion zur *Nouvelle Vague*. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hildesheim (2010) und an der Friedrich-Schiller Universität Jena (2010-2012). Seit 2012 Inhaber der Dozentur für Film- und Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Gastaufenthalte in Zürich, Kolumbien und Taiwan. Mitherausgeber der Online-Zeitschrift *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Forschungsschwerpunkte: Künstlerische Forschung; transnationale Perspektiven der Filmästhetik und Filmtheorie mit einem Schwerpunkt der ostasiatischen Ästhetik, Motivforschung, Spektakel, Béla Tarr. Derzeit: Aufbau einer Datenbank zur regionalen Kinogeschichte in Deutschland.

Filme

AI NO KORĪDA, (IM REICH DER SINNE, Japan/Frankreich 1976, Nagisa Ōshima)

BANSHUN (SPÄTER FRÜHLING, Japan 1949, Yasujirō Ozu)

ŌDISHON (AUDITION, Japan 1999, Takashi Miike)

RASHŌMON (RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN, Japan 1950, Akira Kurosawa)

TŌKYŌ MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, Japan 1953, Yasujirō Ozu)

TŌKYŌ NO ONNA (EINE FRAU AUS TOKIO, Japan 1933, Yasujirō Ozu)

²³ Siehe hierzu die Aufsätze von Kayo Adachi-Rabe (2016a und 2016b) in dieser Ausgabe.

Literatur

Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film: Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.

Adachi-Rabe, Kayo (2016a): Die Ästhetik der Unvollkommenheit im Teeweg und im Film. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 8, S. 41-66, URL: http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe_teeweg.pdf.

Adachi-Rabe, Kayo (2016b): Ästhetik der Unvollkommenheit in Christian Petzolds PHOENIX (2014). In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 8, S. 67-78, URL: http://www.rabbiteye.de/2016/8/adachi-rabe_phoenix.pdf.

Adachi-Rabe, Kayo/Becker, Andreas (Hg.) (2016): *Körperinszenierungen im japanischen Film*. Darmstadt: Büchner.

Bazin, André (2002) [1959]: *Malerei und Film*. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander, S. 224-230.

Bordwell, David (1988): *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, NJ.: British Film Institute, Princeton University Press.

Branigan, Edward (2007): Die Point-of-View-Struktur. In: *montage AV* 16.1, S. 45-70.

Burch, Noël (1979): *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley, L.A.: University of California Press.

Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1997b): *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eisenstein, Sergej M. (2003) [1929]: *Dramaturgie der Filmform*. In: Franz-Josef Albersemeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 275-304.

Eisenstein, Sergej M. (2006) [1929]: *Jenseits der Einstellung*. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58-74.

Ejchenbaum, Boris M. (1979) [1927]: *Probleme der Filmstilistik*. In: Franz-Josef Albersemeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 97-137.

Elberfeld, Rolf (2004): *Zeit und Denken. Dōgens Bedeutung für ein Philosophieren der Gegenwart*. In: Walter Schweidler (Hg.): *Zeit: Anfang und Ende (Time: Beginning and End)*, Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann und Marianne Straniak Stiftung, Weingarten 2002. Sankt Augustin: Academia Verlag, S. 123-144.

Frisch, Simon (2016): *Kire – die japanische Ästhetik des Schnitts und der Film*. In: Kayo Adachi-Rabe/Andreas Becker (Hg.): *Körperinszenierungen im japanischen Film*. Darmstadt: Büchner, S. 239-263.

Granet, Marcel (1985) [1934]: *Das chinesische Denken. Inhalt. Form. Charakter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Han, Byun-Chul (2011): *Shanzai. Dekonstruktion auf Chinesisch*. Berlin: Merve.

Han, Byun-Chul (2007): *Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens*. Berlin: Merve.

Huxley, Aldous (2001) [1956]: *Anhang*. In: Ders.: *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle. Erfahrungen mit Drogen*. München: Piper, S. 107-134.

Munsterberg, Hugo (1978): *Zen-Kunst*. Köln: Dumont.

Imai, Yasuo (2004): *Die Idee des „Musters“ (Kata) und die ästhetische Konstruktion des Ich im japanischen Kontext*. In: Jörg Huber (Hg.): *Ästhetik Erfahrung*. Wien, New York: Springer, S. 61-77.

- Jullien, François (2002): Foucault und die chinesische Heterotopie. Gespräch mit Thierry Marcaisse. In: Ders.: Der Umweg über China: Ein Ortswechsel des Denkens. Berlin: Merve, S. 15-40.
- Jullien, François (2010): Die stillen Wandlungen. Berlin: Merve.
- Jullien, François (2012): Die fremdartige Idee des Schönen. Wien: Passagen.
- Obert, Mathias (2004): Zeit als Relationalität und Sprung bei Fazang. In: Walter Schweidler (Hg.): Zeit: Anfang und Ende (Time: Beginning and End). Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann und Marianne Straniak Stiftung. Weingarten 2002, Sankt Augustin: Academia, S. 111-122.
- Obert, Matthias (2011): Tanzende Schrift. Beobachtungen zur chinesischen Schreibkunst. In: Antonio Loprieno et al. (Hg.): Bild Macht Schrift. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive. Weilerwist: Velbrück, S. 215-239.
- Ōhashi, Ryōsuke (1994): Kire. Das Schöne in Japan. Köln: Dumont.
- Ōhashi, Ryōsuke (2014): Kire. Das Schöne in Japan. Paderborn: Fink.
- Orth, Dominik (2010): Der Blick auf die Realität. Fokalisierung und narrative Wirklichkeit in WICKER PARK, À LA FOLIE... PAS DU TOUT und RASHŌMON. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 001, S. 60-75, URL: http://www.rabbiteye.de/2010/1/orth_blick_auf_realitaet.pdf.
- Pudowkin, Wsewolod I. (2003) [1940er Jahre]: Über die Montage. In: Franz-Josef Albersemeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, S. 74-96.
- Richie, Donald (1974): Ozu: His Life and his Films. Berkeley, L.A.: University of California Press.
- Souriau, Etienne (1951): La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: Revue internationale de Filmologie. Nr 7-8, Band II, S. 231-240. (dt. 1997: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage AV 6.2, S. 140-157).
- Strasberg, Lee (2000): Ein Traum der Leidenschaft: Die Entwicklung der „Methode“. Eine Theorie der Schauspielkunst. München: Schirmer und Mosel.
- Strasberg, Lee/Wermelskirch, Wolfgang (Hrsg., 1988): Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur „Method“. Berlin: Alexander.
- Stoichita, Victor I. (2011): Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock. München: Fink.
- Thiele, Ansgar (2006): Ende des Horrors. Diskurse der Gewalt und Sexualität im japanischen Gegenwartskino am Beispiel von Takahi Miike Audition und Visitor Q. In: Jochen Fritz/Neil Steward (Hg.): Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Köln u. a.: Böhlau, S. 273-304.
- Thompson, Kristin (1995) [1988]: Neoformalistische Filmanalyse. In: montage AV 4.1, S. 23-62.
- Tarkowskij, Andrej (1985): Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Berlin: Alexander.
- Uspenski, Mikhail (1997): Hundert Ansichten von Edo. Farbholzschnitte von Ando Hiroshige. Bournemouth: Parkstone.